

A construção do espaço em *Chove nos campos de cachoeira* através da percepção do personagem Alfredo

Construction of space in *Chove nos campos de cachoeira* from the point of view of the character Alfredo

Samantha Costa de SOUSA*

UFPA

Resumo: A proposta deste trabalho é investigar a construção do espaço na narrativa da obra *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. Para isto, analisaremos minuciosamente o espaço que aparece no romance, através dos vocábulos que demarcam a existência de um espaço e da perspectiva sob a qual este elemento é construído. Para a elaboração desta pesquisa, baseamo-nos num aporte teórico que define algumas concepções de espaço, que aqui estabelecemos como algo que vai além do conceito geométrico. Composto por localizações e descrições do cenário, compreendemos espaço como todas as informações que situam os personagens geográfica, social e psicologicamente. Os principais teóricos escolhidos para esta abordagem trabalham o espaço enquanto elemento narrativo, como Osman Lins (1976), Antonio Dimas (1987) e Oziris Borges Filho (2007), que nos dão aparato para analisar nosso objeto de estudo, sob o enfoque da topoanálise. Recorremos ainda aos teóricos Tomachevski (1976) e Genette (2011), que nos dão embasamento para analisar as articulações do texto, tais como descrição e foco narrativo. Destarte, esta pesquisa visa à análise do espaço da narrativa enquanto elemento textual, como o espaço pode ser determinado e criado dentro do texto e quais as configurações estabelecidas para dar ao leitor a noção de espaço.

Palavras-chave: Chove nos campos de Cachoeira. Dalcídio Jurandir. Espaço fictício. Topoanálise.

Abstract: The purpose of this study is to investigate how the space is built in *Chove nos campos de Cachoeira*, of Dalcídio Jurandir. For this, we will analyze in detail the space that appears in the novel, through the words that demarcate the existence of a space and the perspective under which this element is constructed. We rely on a theoretical framework that defines some conceptions of space, here established as something that goes beyond the geometric concept. We understand space as all the information that situate the geographical characters, socially and psychologically. The main theoreticals chosen for this concept of space as narrative element were Osman Lins (1976), Antonio Dimas (1987) and Oziris Borges Filho (2007), which give us the apparatus to analyze our object of study with a focus on topoanalysis. We even resorted to Tomachevski (1976) and Genette (2011) that give us elements to examine the joints of the text, such as description and narrative focus. Thus, this

* Mestre em Letras- Estudos Literários (UFPA); Professora do Instituto de Pesquisa Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá. E-mail: samantha.c.sousa@gmail.com

research aims to analyze the narrative space as a text element, i.e. which are the textual settings to give the reader a sense of space.

Keywords: *Chove nos campos de Cachoeira*. Dalcídio Jurandir. Fictive space. Topoanalysis.

Introdução

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu na vila de Ponta de Pedras, no arquipélago do Marajó, no estado do Pará, em 10 de Janeiro de 1909. Sua obra estende-se ao longo de 11 romances publicados entre 1941 e 1978: *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três Casas e um Rio*, *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos lobos e Ribanceira*, *Linha do Parque*; todos ambientados no norte do país, particularmente entre Belém e Marajó, com exceção do último, que está ambientado no sul do país, na cidade de Rio Grande. Este conjunto de obras é marcado por elementos culturais, sociais e econômicos vivenciados pelo escritor nos lugares por onde passou, além disso, as obras que têm como cenário a região Norte trazem um retrato singular do povo e da cultura amazônica.

Chove nos campos de Cachoeira apresenta uma composição espacial que, na maioria das vezes, traz um aspecto negativo. A narração começa com os campos assolados pela queimada, a terra negra denota a destruição e conota a derrocada das personagens. No decorrer da narrativa, observamos esta terra diluir-se e ser tomada pelas águas das chuvas violentas e frequentes. Os cenários revelam a pobreza do lugar. Ler a obra *Chove nos campos de Cachoeira* e não perceber as dimensões do espaço que se reproduz é praticamente impossível. O espaço em que a narrativa desenvolve-se não é um mero plano de fundo para o enredo, vai muito além disso, está fortemente relacionado às personagens, aos seus sentimentos e configurações psicológicas.

Outrossim, não nos limitemos ao conceito matemático de espaço, compreendamos aqui que espaço também relaciona-se às condições sociais e emocionais daqueles que o habitam ou por ele transitam. O espaço está ao redor dos transeuntes, influencia suas ações e comportamentos e também é por eles “construído” num processo mútuo de composição. Esta discussão, portanto, abordará o espaço em seus diversos segmentos, mas, sobretudo, tentará compreender como o texto literário configura-se para a reprodução do espaço enquanto elemento narrativo.

Para isso, é preciso entender as articulações do texto, além do mais, a nossa própria compreensão e evocação de espaço está condicionada à linguagem. Para reproduzirmos a ideia de direção, localização e posição,

recorremos às palavras. Sendo assim, para a execução desta pesquisa, baseamo-nos em diversos estudiosos da literatura e da linguística que se ocupam da teorização das articulações textuais do texto ficcional, tais como Tomachevski, Genette, Osman Lins, Oziris Borges Filho.

A linguagem construindo o espaço

O espaço é o que está a nossa volta, é o que nos condiciona, é o que vemos, tocamos, pisamos, mas também pode conotar alguma classificação social. Mas não basta o espaço ser percebido, ele precisa ser representado de alguma maneira, desta forma, nossa noção espacial pode ser definida também através da palavra. Aliás, em nossa sociedade, não há como fugirmos a esta categorização das coisas. Homi Bhabha (2000) nos diz, acertadamente, que a textualidade e a escrita são poderosas estratégias de estabelecimento e conformação do espaço e das nações. O que define as fronteiras de países, cidades, quintais, senão acordos políticos, acordos escritos? Mesmo no mundo sensível, a ideia de espaço está condicionada à palavra. É ela que usamos para nos localizarmos, criarmos referências espaciais: os nomes dos lugares, advérbios, pronomes; a linguagem articula-se na construção de nossa noção de espaço. Desta forma, nossa produção do espaço, enquanto produto da linguagem, acontece num plano morfológico e sintático e torna-se um fator imprescindível da coesão textual.

A nossa ideia de espaço está vinculada à cultura e também ao discurso artístico, Alicia Llarena (2007) defende que a linguagem artística é essencial para a percepção da realidade em que vivemos, além de fortalecer a sensação de “pertencença”. É através deste discurso que o espaço pode ser conhecido e reconhecido, seja por quem está do lado de fora, seja pelos próprios habitantes. Evidentemente, a literatura que enfatiza o vínculo da personagem com a terra que habita colabora para este reconhecimento da terra e fortalecimento da identidade, quando, além dos aspectos físico-geográficos, retratam também os aspectos culturais e históricos muitas vezes ignorados e desconhecidos pelos leitores, sejam eles habitantes ou não da terra retratada na obra literária.

Destarte, como nos explica Llarena (2007), o espaço fictício, enquanto um tecido textual resultante de operações verbais e de escolhas estilísticas, é um fenômeno explicável e suscetível de análise no plano morfológico da obra. É possível desconstruirmos o texto e observar nele as seleções vocabulares e semânticas responsáveis pela composição do elemento espacial:

[...] el espacio como fenómeno explicable em orden morfológico del texto, como resultado de sus operaciones estilísticas, y como principio organizador de su nivel temático y composicional, constituye el primer objeto de la espaciología literaria, el terreno más obvio de expresión espacial, el que se halla en la superficie del relato, en el ámbito de su misma enunciación, y el

que habrá que tener em cuenta especialmente el plano de la “descripción”, del “cenário” y de los “sentidos añadidos”, porque entre todos ellos se fragua la representación del espacio. (LLARENA, 2007, p. 77).

Assim, no campo literário, podemos verificar pelo menos duas relações do espaço com o texto. Quem nos dá suporte para tal afirmação é Yves Reuter (1995), que afirma que o espaço pode ser compreendido na sua verossimilhança com o espaço real ou nas suas funções dentro do próprio texto, assim sendo, podemos demarcar uma relação com a exterioridade e com o interior do texto.

A primeira acepção espacial, tal qual também observou Llarena (2007), procura verificar o quão realista o espaço criado no texto é em relação àquele espaço que representa, ou seja, o quanto o espaço criado na obra literária se assemelha com o espaço retratado. Essa verossimilhança é obtida através do recurso da descrição e é isto que propicia a criação das imagens mentais dos elementos que compõem o espaço. Reuter (1995) lembra ainda que o espaço representado pode não existir no mundo real, pode-se criar um espaço imaginário completamente fictício, mas suas paisagens, objetos, organização, seus elementos composicionais encontram, de alguma forma, uma correspondência com o mundo real, mantendo, através da descrição, obedecendo a mesma lógica do mundo factual, isto é, do mundo sensível.

Tal descrição pode estar entremeada à narração, quando os elementos são apresentados conforme as ações desenvolvem-se, assim como também pode apresentar-se como uma interrupção do fluxo narrativo. Podemos estabelecer ao menos duas funções para o recurso descritivo, tal como afirma Gérard Genette (2011). A primeira função é de ordem decorativa, que não representa informações cruciais ao fato narrado, apenas nos faz visualizar, através das palavras, o objeto descrito. A segunda função é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica, aqui o recurso descritivo traz uma representatividade maior, pois se trata de informações capazes de modificar a narração e nos fornece dados importantes sobre o contexto cultural ou psicológico no qual se encontram os personagens, ou ainda, pode referir-se a informações que justificam o encadeamento das ações.

Este conceito explorado por Genette vai ao encontro do que Boris Tomachevski (1976) chama de “motivo” e classifica como “motivo associado” e “motivo livre”. O primeiro é aquele que não pode ser excluído da narração sem o risco de afetar-lhe a coerência, o segundo diz respeito às informações que podem ser excluídas sem afetar o desenvolvimento da narrativa. É possível ainda classificá-los de acordo com a ação que descrevem, podendo, assim, serem “motivos estáticos”, que não modificam a situação narrada, ou “motivos dinâmicos”, que modificam a ação e funcionam como motor da narrativa. Assim, um elemento que aparece durante uma descrição pode não modificar a ação narrada, mas é imprescindível para a caracterização da personagem, tornando-se um motivo associado e estático, bem como

podem aparecer elementos que são capazes de modificar a trajetória das personagens. Por isso, afirmamos que a elaboração de uma descrição não se faz ingenuamente, os elementos escolhidos para tal composição organizam-se de forma a desempenhar alguma função no texto.

Como a descrição pode organizar-se para obtermos uma ideia sobre o espaço na narração é outro ponto crucial nesta pesquisa, pois a descrição pode acontecer num grau de afastamento maior ou menor em relação à narrativa, conforme nos explica Osman Lins (1976), ao elaborar uma classificação das formas como a descrição é desenvolvida no texto. O autor explicita que, em algumas narrativas, o espaço é “rarefeito” e “impreciso”. Mesmo nesses casos, há uma razão para esta apresentação espacial, seja para dar ênfase às personagens ou às motivações psicológicas que as compõem, seja para intencionalmente não fixar a personagem em um tempo ou espaço e, neste caso, é a ausência do espaço que vai ganhar relevância.

Lins (1976) afirma que tudo na narrativa sugere um espaço. Mesmo que não se evoque um nome, a narrativa exige um mundo no qual se localizem as ações e as personagens. Este espaço pode ainda ser constituído pelas próprias personagens, objetos que tenham em mãos, ações que executem, a maneira como se caracterizam, tudo isso colabora na apreensão do espaço. O autor entende por espaço tudo o que se encontra intencionalmente disposto, envolve personagens e tanto pode ser absorvido como acrescentado por elas, podendo ser constituído por figuras humanas coisificadas ou pela personificação das coisas:

Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido (LINS, 1976, p. 69).

É necessário, no estudo do espaço, lembrar-se sempre de “que seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (LINS, 1976, p. 72). Pode-se encerrar o enredo em um único cenário, fato recorrente em histórias policiais ou de terror, entretanto, o espaço também está naquilo que não é dito pelo texto ou nas pistas espalhadas na narrativa. Neste ponto é que o autor nos chama a atenção para o fato de que o espaço não é apenas físico, pois fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos podem adquirir relevância na construção espacial da narrativa.

Desta maneira, surge o conceito de “atmosfera”, que seria a manifestação do espaço, a significação que este adquire para o desenvolvimento da ação. Sendo necessariamente de caráter abstrato, envolve o emocional da personagem (alegria, angústia, medo, ódio); é a sensação emanada pelo ambiente, surge da relação personagem-ação-espaço:

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76).

Por vezes, a atmosfera pode confundir-se com o conceito de “ambientação”, a diferença é deveras sutil, sendo possível compreender que a ambientação é um efeito da atmosfera, mas só isso não basta. O autor define a ambientação da seguinte maneira: “por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). Podemos então compreendê-la como a caracterização do espaço, as emoções envolvidas na relação com a personagem, definindo-se como um processo pertencente à arte narrativa. Antônio Dimas (1985) explica de forma mais clara e até didática o conceito de ambientação e o diferencia do espaço: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica”. (DIMAS, 1985, p. 20).

Neste âmbito, Lins (1976) reflete sobre a divergência entre a ação e a descrição, questionando até que ponto consegue-se discerni-las em uma narração. O autor defende que tanto a ação quanto a descrição podem ser igualmente relevantes para o texto, podendo, inclusive, serem inseparáveis no conjunto textual. São justamente os diversos modos de atrelagem entre o narrar e o descrever que construirão a ideia de ambientação, cabendo ao narrador e à personagem a modulação deste recurso. Assim, o autor nos apresenta três tipos de ambientação: franca, reflexa e dissimulada. A ambientação franca é introduzida pelo narrador, havendo uma interrupção do fluxo narrativo para ser construída uma descrição objetiva da paisagem, ele observa o exterior e verbaliza-o. A ambientação franca não interfere na compreensão da narrativa, funcionando mais como um plano de fundo que vai situar a ação. Já na ambientação reflexa, há um cuidado maior para unir a descrição do espaço e a ação narrada, evitando o hiato que caracteriza a ambientação franca. A ambientação reflexa, própria das narrativas em terceira pessoa, seria uma maneira de manter a personagem em foco, sendo o espaço reconhecido através da personagem. Tanto a ambientação franca quanto a reflexa podem ser reconhecidas pelo seu caráter compacto e contínuo, constituindo-se em blocos e em unidades temáticas facilmente reconhecíveis. Entretanto, a ambientação dissimulada ou oblíqua constrói-se de maneira bem diferente, ela exige uma personagem ativa e está entremeada entre espaço e ação. A ambientação dissimulada surge conforme a ação desenvolve-se, o espaço vai revelando-se a partir dos gestos das personagens, parecendo diluir-se no

fluxo narrativo, ação e ambientação constroem-se reciprocamente, por isso este tipo de ambientação requer uma leitura mais atenta para ser percebida. O conceito de ambientação foi um dos principais legados que Osman Lins (1976) deixou para os estudos literários, sobretudo, acerca do espaço.

Focalização: os olhos que nos guiam na narrativa

A narração de *Chove nos campos de Cachoeira*, doravante CCC, é um entremeado de olhares, tanto para o lado de fora quanto para o interior das personagens, conduzindo-nos através dos olhos das personagens pelos campos de Cachoeira, mostrando-nos as casas, as ruas e as pessoas. Nenhuma espacialização apresenta-se ingenuamente, está sempre no campo da visão de alguém, principalmente das personagens Alfredo e Eutanázio. Este campo restritivo de onde se seleciona o que é percebido Gerárd Genette (1989, p. 241) chama de “ponto de vista” ou “focalização”.

O ponto de vista é construído na articulação entre o narrador e o elemento narrado. Estamos, assim, diante da relação de troca entre um narrador onisciente que dá voz aos pensamentos das personagens narradas e personagens que emprestam seus olhares e sensações ao narrador que nos conduz.

É através da voz do narrador de CCC que tomamos conhecimento de cada detalhe da narrativa, ele conhece as personagens mais do que elas mesmas, invadindo-lhes a memória, os sentimentos e os pensamentos, apropriando-se das suas vozes e externalizando o que há por dentro delas:

E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não botou ele no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe. Não tinha grandes amores pela sua mãe. Morrerá, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. Ele saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém (JURANDIR, 1998, p. 124).

Numa mescla de discursos direto e indireto, a narração vai sendo tecida de modo a revelar uma multifocalização. Num momento, estamos diante das memórias das personagens, revirando o passado, conhecendo seus desejos, visitando os lugares por onde estiveram, assim nos é apresentada a cidade de Belém na narração, uma cidade ora imaginada, ora lembrada por Alfredo e Amélia, assim também conhecemos a Muaná das lembranças de Eutanázio e Major Alberto. Noutro momento, às vezes, sem interromper o fluxo narrativo, nossa atenção dirige-se ao espaço habitado, por onde as personagens transitam e constroem suas vivências.

Outrossim, esta multifocalização também transita de personagem para personagem. Algumas vezes encontramos a ausência de focalização, quando o narrador se distancia dos elementos narrados e os mostra sem interferência dos fatores emocionais das personagens, mas o mais frequente é que observemos o espaço narrado através dos olhos e sentidos de Alfredo e Eutanázio. É possível, desta forma, traçarmos pelo menos dois trajetos quase paralelos que norteiam a narrativa, mapeando todos os espaços visitados pelas duas personagens e obter a caracterização de todos os cenários da obra.

Topoanálise: percebendo o espaço

Para compreendermos estas relações que o espaço mantém com todos os demais elementos da narrativa, nos apoiaremos no estudo da topoanálise. Borges Filho (2007) chama o encadeamento dos espaços ao longo da narrativa de “percurso espacial” e explica que, durante a sua análise, as quatro etapas típicas do enredo (apresentação, complicação, clímax e desfecho) revelar-se-ão. Cabe ao sujeito que estuda a composição do espaço em uma narrativa verificar as transformações, se houver, e as funções desempenhadas pelo espaço ao longo do enredo, bem como perceber os caracteres que compõem a ideia de espaço na obra. Para executar tal tarefa, é necessário fazer a segmentação do texto, que seria a fragmentação do percurso espacial, com as ressalvas de que nem sempre isso é possível, pois o texto forma um todo indivisível, sendo importante que o pesquisador não o fragmente, a ponto de estudá-lo como um encadeamento de partes isoladas. É preciso, pois, estudar cada referência espacial sem ignorar suas possíveis relações dentro da obra literária.

Borges Filho (2007) nomeia como espacialização o processo de análise do espaço literário:

Por espacialização entendemos a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa. Logo nesse item, deve-se refletir sobre a maneira pela qual o narrador ou eu-lírico cria o espaço na obra literária. Temos que desvendar quais os recursos são utilizados, trata-se, portanto, de uma questão que remete à ideia de focalização (BORGES FILHO, 2007, p. 61).

O conceito envolve as noções de ambientação de Osman Lins (1976) e procura compreender a maneira como o espaço é criado de acordo com a focalização, portanto, o pesquisador precisa observar como a caracterização do espaço alinha-se à narração, atentando-se aos detalhes abordados, tais como a noção de direcionamento e posição, a forma como o espaço é percebido, os adjetivos que lhe são atribuídos, etc.

O primeiro ponto para o qual o teórico chama atenção são as “coordenadas espaciais”, que seriam, basicamente, a espacialidade que se organiza em torno dos eixos “horizontal” e “vertical”, recordando a polarização alto

vs. baixo. Outras polarizações surgem a partir destes dois eixos, como as ideias de frontalidade e lateralidade, que se depreendem do eixo horizontal. O eixo horizontal-lateral origina as ideias de direita e esquerda e o eixo horizontal-frontal é formado pelos polos diante e atrás. Outras coordenadas espaciais importantes são a “prospectividade”, na qual se verifica a polaridade perto vs. longe; a “centralidade”, de onde se depreende as ideias de centro e periferia; as noções de espaço vasto ou restrito relacionadas à “amplitude espacial”; e ainda, a ideia de “interioridade”, na qual se observa o contraste entre o interior e o exterior. Verificadas as coordenadas espaciais apresentadas no percurso narrativo, cabe ao topoanalista perceber, quando possível, os valores atribuídos a estas referências, com o cuidado de não generalizá-los, Borges Filho (2007) alerta que “cada coordenada espacial é valorizada de determinada maneira em um texto. Portanto o topoanalista deve ter cuidado de não abordar o texto com os preceitos de que geralmente está imbuído. Deve-se analisar e desvendar os sentidos que o texto em si propõe (BORGES FILHO, 2007, p. 60).

Tomando de empréstimo as noções de ambientação franca, reflexa e dissimulada, elaboradas por Osman Lins (1976), Borges Filho (2007) ressalta as maneiras como a caracterização do espaço pode se apresentar na narrativa, acrescentando ainda que um texto pode ter uma caracterização rica em detalhes, que ele chama de “espacialização abundante”, ou uma “caracterização rarefeita”, chamada de “espacialização moderada”. Ademais, a espacialização também pode ser “minuciosa” ou “panorâmica”. Quando a caracterização do espaço atentar-se a detalhes mínimos dos elementos que compõem o espaço, tais como cores, formas, cheiros, etc., será chamada de “espacialização minuciosa”. Quando a caracterização bastar-se a informações gerais sobre a organização do espaço, sem adentrar aos detalhes mínimos, teremos uma “espacialização panorâmica”.

Borges Filho (2007) acrescenta, ainda, que o espaço pode ser caracterizado de forma objetiva ou subjetiva, dependendo do vínculo entre o espaço e o sujeito que o descreve. Assim, quanto mais distanciados estão a descrição do espaço e o emocional do narrador, mais objetiva torna-se a espacialização. Do contrário, quanto mais forte for a relação entre a descrição do espaço e aquele que o descreve, isto é, quando não há como desvincular a descrição espacial do olhar de quem a verbaliza, mais subjetiva será a espacialização.

O espaço pode ser percebido de diversas maneiras, talvez a mais comum seja a percepção visual dos elementos que o compõe, entretanto, o espaço também se constrói com sons, cheiros, texturas e até sabores. Por isso, Borges Filho (2007) abre um importante espaço em sua obra para explicar o funcionamento dos “gradientes sensoriais”, que, em linhas gerais, são os sentidos humanos utilizados na percepção espacial. O autor enfatiza que através dos sentidos o homem estabelece a relação de distância ou proximidade com o espaço, desta forma, seguindo a ordem de maior proximidade para

maior distância, obtemos a seguinte ordenação dos sentidos: paladar, tato, olfato, audição e visão. Assim, “O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço”. (BORGES FILHO, 2007, p. 69).

Por último, Borges Filho (2007) levanta considerações sobre o “espaço linguístico”, isto é, como a noção de espaço é construída enquanto discurso. Assim, o que o autor chama de “espaço linguístico” são as propriedades morfosintáticas da composição de vocábulos, o uso de certos substantivos, de preposições, de verbos, de advérbios, de pronomes e de adjetivos, é a organização de vocábulos que carregam sentidos espaciais. Além disso, temos também as figuras de retórica, cuja conotação acrescenta ao texto uma noção de localização no espaço. Borges Filho (2007) diferencia, ainda, dentro do texto, o chamado espaço da narrativa e espaço da narração, o primeiro está ligado àquilo que está sendo narrado (a história), enquanto que o segundo está relacionado ao próprio ato de narrar (discurso), podendo estes espaços coincidirem ou não um com o outro.

Considerando esses conceitos, veremos a seguir a decomposição do espaço fictício de CCC, verificando de que forma este espaço é construído, como é revelado através dos sentidos da personagem Alfredo, uma vez que é basicamente através de seus olhos e de seus passos que obtemos a noção do espaço que a rodeia e compõe a obra.

O percurso de alfredo

Quando adentramos a narração de CCC, somos lançados às percepções espaciais e emocionais da personagem Alfredo, um dos protagonistas da obra. Ele, mesmo sendo ainda uma criança, carrega consigo diversos conflitos existenciais, tal como a insatisfação com a terra que habita, deseja afastar-se da miséria e das enchentes da vila de Cachoeira e partir para Belém, lugar que idealiza e ao qual atribui um caráter mágico. Logo de início, narração e narrativa mesclam-se, os tempos (presente, passado e idealizações de futuro) confundem-se. A primeira marca narrativa que se apresenta são os verbos de movimento direcionado para trás:

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também [...] Quando **voltou** já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos. E os desejos de Alfredo **caíram** pelo campo como borboletas mortas [...] E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e **descia** sobre os campos queimados como se os consolasse. **Voltava** donde começavam os campos escuros [...] Alfredo

estava cansado, mais cansado ainda talvez porque perdera o caroço de tucumã no princípio dos campos queimados. O caroço saltara da sua mão e se escondeu num buraco de terra [...] Ele vem com a noite dos campos para que possa ver a janela iluminada da casa de Lucíola e a voz de Lucíola cantando como se aquela modinha o chamasse (CCC, p. 117-118, grifo nosso).

Podemos perceber, através das indicações, o movimento descendente executado pela personagem e pelos demais elementos. Enquanto Alfredo executa o movimento de voltar dos campos para o chalé, como veremos adiante, o que nos dá a ideia de retorno, de ir para trás, a tarde vai descendo sobre os campos. O interessante aqui não é exatamente o anoitecer, mas a personificação dos elementos espaciais, que também remete a um movimento de reclinção. Coadunam-se, neste momento, a noção de espaço e de tempo, pois esta transição da tarde para a noite, além de nos dar uma impressão visual do espaço, também nos revela a passagem do tempo, enquanto a ação é executada. Ademais, este movimento declinatório também é associado aos desejos da personagem, que caem sobre os campos, tais quais borboletas mortas, e também pelo caroço de tucumã, que ao saltar da mão do menino, esconde-se debaixo da terra (num buraco). Se estes movimentos, ora para trás, ora para baixo, carregam algum valor, ainda não é perceptível neste momento da narrativa, mas num aspecto geral, os campos queimados parecem fazer referência ao cansaço da personagem.

Conforme a narração desenvolve-se, a mente de Alfredo preenche-se de outro espaço, o chalé, e este se constrói não com aspectos físicos, mas com as impressões que a personagem tem em relação ao lar. Reafirmando o que foi explicado anteriormente, a percepção do espaço pode se dar através dos diversos sentidos, não apenas pela visão, é assim que perceberemos o espaço captado por Alfredo, através das sensações que este tem ao transitar pelo chalé e pela vila. Para ele, o chalé é o mistério de Eutanázio, é Major Alberto folheando seus catálogos, eram as feridas que marcavam seu corpo; o espaço representativo do chalé é muito mais que sua estrutura arquitetônica, é todo o sentimento envolvido ao ser percebido pela personagem. Alfredo também pensa nas chuvas, nas cheias que logo chegariam. Neste primeiro momento, o narrador afirma que Alfredo gostava das grandes chuvas, gostava de ouvir o ronco do jacaré debaixo da casa. Novamente, deparamo-nos com uma miscelânea de lugares, tempos e sentimentos frequentados pela mesma personagem e também com uma dualidade de sentimentos, pois ora a personagem sente-se confortável neste lugar onde vive ora sente ojeriza, asco e angústia em relação ao local.

Retornando à narração, reencontraremos Alfredo no chalé. Sentado na escada, o menino devaneia novamente, lembrando os campos queimados e o carocinho perdido, agora precisa pegar outro carocinho no tanque para que, assim como o anterior, o “arranque daqueles campos mormacentos” (CCC, p. 119) e lhe mostre os campos de Holanda. Seus pensamentos voltam-se

outra vez para os campos queimados, para as feridas, para as grandes chuvas. Enquanto isso, os passarinhos voam em torno do chalé e, através do carocinho, o menino idealiza outro espaço para o chalé, um lugar para onde todos os passarinhos mudar-se-iam, um lugar livre de queimadas e de moleques com baladeira. Contudo, outra vez seus devaneios são interrompidos pela fuga do carocinho, como se este fugisse da presença de D. Gemi, que chegara sem ser percebida: “O caroço deslizou pelo braço e rolou para debaixo da escada, como se compreendesse o susto e a vergonha do menino, que ficou frio e teve um desejo de morder a mão de D. Gemi, quebrar-lhe a cabeça com o caroço.” (CCC, p. 122). Novamente, deparamo-nos com coordenadas espaciais relativas ao polo vertical-baixo, quando o caroço rola para debaixo da escada. Após a partida de Gemi, Alfredo pretende espiar o que acontecera com Eutanázio, mas assusta-se ao ver a saleta escura, tal como se aquela escuridão o puxasse novamente para os pensamentos sobre os campos queimados e seu mundo secreto no carocinho de tucumã.

Após este evento, reencontraremos Alfredo apenas no capítulo III, “O chalé é uma ilha batida de vento e chuva”, quando Eutanázio chega de noite, em meio à chuva, depois de sua caminhada à casa de seu Cristóvão. Enquanto Major Alberto e Eutanázio discutem, Alfredo acorda e nos dá a perceber o ambiente do chalé, que se torna tenso com a suposta ameaça de uma briga entre pai e filho, neste momento, o espaço descrito só é percebido por pistas auditivas:

As **palavras** do pai adquirem uma **angustiante ressonância** em todo o chalé, que parece enorme e estranho no **silêncio** sob a chuva. Ao mesmo tempo receia que Eutanázio reaja, **grite** também com o pai, os dois se atraquem. Como que foi um pesadelo acordar **ouvindo as palavras** do pai, o **barulho dos sapatos encharcados** no assoalho que lhe parecia ter sido a cabeça do irmão esmurrada na parede, a **chuva batendo** (CCC, p. 184, grifo nosso).

Os vocábulos e expressões destacadas na citação traçam esta relação da percepção do espaço concentrada em elementos auditivos. Embora Alfredo possivelmente não esteja presente no local em que tais ações desenvolvem-se entre Major e Eutanázio, consegue percebê-las através dos sons produzidos por eles. Assim, as palavras do Major, que cortam o silêncio da noite, soam perturbadoras para Alfredo, a ponto de ele atribuir-lhes um caráter de “angustiante ressonância”, como se aquelas palavras de repreensão inundassem o chalé e o tornassem um lugar “enorme e estranho”, as palavras que ressoam têm uma valoração negativa. O garoto também fantasia quando ouve o barulho dos sapatos encharcados do irmão sobre o “soalho”, não sabe que são os sapatos, imagina que seja a cabeça de Eutanázio esmurrada na parede, mais um som que a personagem ouve e atribui uma conotação negativa, influenciado pelo medo. Até mesmo o som da chuva ganha um caráter violento, pois tornara-se mais intensa com a chegada de Eutanázio e

não mais cai serenamente, bate nas paredes e telhado do chalé, intensificando a angústia do ambiente.

Após o episódio, reencontraremos Alfredo no final do capítulo IV do romance, caminhando rumo ao mercado, acompanhado de seu carocinho de tucumã, põe-se a devanear acerca do contraste entre a vida em Cachoeira e a possível vida na capital:

Alfredo, a caminho do mercado, jogando a sua bolinha, olhava o moinho de vento parado, os quintais, as janelas da casa do Coronel Guilherme fais-cantes no sol. Os algodoeiros brabos abriam as suas flores roxas para o vento. As batataranas balançavam de leve. O menino sentiu aborrecimento com aquela ida, todo dia, ao mercado. Todo dia tinha de levar o vale. O açougueiro com as mãos sujas de sangue a verificar o vale. Os quartos de carne pingando sangue. O montão de gente a gritar. A bolinha o levava para o Anglo-Brasileiro. Jogaria bola na praia. Não sentia a falta de duzentos réis para comprar o arroz doce do aparador de seu Cristóvão. Também era o que havia no aparador [...] Só o triste arroz que pouco vendia [...] Já estava aborrecido com aquele mercado. Perdeu a bolinha numa toiça. Agora ia sem bolinha. Um quilo de carne. Todo dia isso. Também assim, sem uma esperança para Belém, ficaria perdido em Cachoeira (CCC, p. 214).

Notemos que há uma transição de impressões em relação ao espaço da vila. A primeira impressão é de uma certa tranquilidade e monotonia no lugar: sol, o vento, e outros elementos da natureza, assim como a quietude do lugar, que parece paralisado no tempo. Em seguida, o menino revela seu aborrecimento com a vila, com suas caminhadas constantes rumo ao mercado para comprar um quilo de carne, a figura do açougueiro ensanguentado e os gritos das pessoas dão um aspecto grotesco ao cenário, a ideia da visão que Alfredo tem da vila transita entre agradável e horrenda, assim, o leitor pode muitas vezes ser iludido pela percepção que o menino tem deste lugar, pois esta espacialização é inteiramente sentimental. Mais adiante, a personagem foge através da imaginação que o carocinho de tucumã lhe proporciona, imagina-se no Anglo-Brasileiro, nas praias, livre daquela pobreza transmutada na figura de seu Cristóvão. Contudo, outra vez a bolinha escapa de sua mão, interrompendo seu devaneio, perdendo-se numa “toiça” enquanto o menino se perde em Cachoeira, novamente traçando o trajeto vertical-baixo, como se este movimento traduzisse a derrocada da personagem, a queda de seus sonhos, sua desilusão, são as forças que sempre o puxam de volta à vila.

Ainda em suas andanças, encontraremos Alfredo no capítulo VIII, seguindo rumo à escolinha de seu Proença, outro lugar que lhe provoca desconforto, principalmente por causa das pessoas que lá encontra e devido ao contraste entre essa escola e aquela que tanto idealizara:

Alfredo seguia pelo caminho dos campos para a escola de seu Proença [...] Que desânimo para Alfredo aquela escola de Proença. O seu

Anglo-Brasileiro ia se desfazendo aos poucos, ou pelo menos, se esfumando. Já queria ficar ao menos em Belém, nalgum grupo escolar. Mas a escola de Proença com Flor, D. Rosa, o recreio à tarde, o Baltô sempre apanhando séries e séries de dúzias de bolos, Euzébia jogando cantiga para D. Rosa, a quantidade de chamadas - Flor? Vem cá, Flor... E Flor vindo [...] **Tudo aquilo era exatamente o anti-Anglo-Brasileiro.** Tudo fazia para que Alfredo se encharcasse de sonhos, de imaginações. A bolinha subia e caía na palma da sua mão. A realidade daquela viagem para a escola só estava nos cajus. Alfredo tinha era camaradagem pelos cajueiros. Eles ensinavam mais que o seu Proença [...] No seu caminho de todas as tardes, Alfredo sentia uma preguiça, um tédio, um desalento. Nada de ir para Belém. (CCC, p. 247-249, grifo nosso).

A escola de Proença provocava-lhe fastio e o afastava de seu sonho, mas intensificava ainda mais sua imaginação, que é a melhor forma de fuga ao seu alcance. Este lugar é exatamente o oposto do sonho de Alfredo, sendo exatamente o que ele não quer. Para o menino, nada se aprende com seu Proença, aprende-se mais com os cajueiros. Deixa-se levar pelo condão do carocinho, enquanto caminha imagina a modernidade alcançando a vila, e o lugar livre das águas que o inundavam no inverno: “Cachoeira, que ficava no inverno com os campos embaixo d’água tinha de ficar livre das inundações [...] Cachoeira seria uma obra-prima da engenharia brasileira. (CCC, p. 250-251)”. Alfredo segue seu trajeto rumo à escola, mas com o desejo de não chegar, os devaneios interrompem-se e retornamos ao plano da narração:

E Alfredo com a bolinha faz tudo para não chegar à escola. Os passarinhos andam pelas moitas, saltando e os calangos correm pelos caminhos. O moinho de vento com suas asas inúteis. Um galo cantando lhe dá uma vagarosa melancolia, uma espécie de lassidão e não sabe por que lhe vêm certas cantigas de sua mãe cantando baixinho quando costura, quando remenda roupa e engoma [...] Alfredo **retarda** o caminho. Que bom não ir à aula! Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão. (CCC, p. 252- 257, grifo nosso).

Mais uma vez, percebemos uma sensação de tranquilidade quando o menino está em contato com os elementos da natureza, mas é uma tranquilidade melancólica que os campos lhe proporcionam. As ações da personagem fazem-se no sentido de adiar sua chegada à escola, percebemos isto nas passagens grifadas acima. Passear pelo campo lhe parece bem mais agradável, pois o campo lhe dá a sensação de liberdade, não só ao corpo, mas principalmente aos sonhos. Pelos campos e com o carocinho saltando na mão, Alfredo pode viajar pelo mundo.

Entretanto, é um sentimento negativo que prevalece em Alfredo quando em contato com a vila. Em diversos momentos, sente-se desconfortável e até mesmo aflito por estar preso àquele lugar e desejar intensamente partir para Belém:

Deseja partir do mundo com o tenor. **Partir, deixar o paludismo**, o curral onde Orgulhosa dava coices no João, as reclamações do pai por causa do estrago de leite, de sabão, de farinha. Não passaria mais pela frente da casa de Lucíola nem invejaria o gramofone da casa de seu Jovico. Estava crescendo sem partir do chalé, ouvindo aqueles molequinhos a pedir todo dia farinha, açúcar, leite e café. **Estava farto daquelas chuvas** alagando os campos, ilhando o chalé, lhe dando **o frio ruim das madrugadas**. (CCC, p. 308, grifo nosso).

As expressões destacadas no excerto comprovam a aversão que a personagem sente em relação àquele espaço, deseja partir com o tenor que lhe contava maravilhas da capital e das cidades que visitara, abandonar aquela pobreza da vila, o clima desagradável e os campos alagadiços, o que noutros momentos na narrativa parecia-lhe normal e podia até admirar as águas que subiam. Mas, conforme a narração avança e a possibilidade de viver em Belém se esvanece, o menino torna-se mais angustiado, adquirindo asco pelo espaço por onde transita. Como observado, não só o aspecto geográfico da região abala Alfredo, o próprio aspecto social da vila sempre o incomodou:

Crescia sempre **alheio à miséria** dos meninos que vinham pedir farinha no chalé [...] simpatia era o que lhe faltava pelos meninos rotos e febreiros que pediam leite, farinha, resto de comida, retalho de pano, roupa usada, remédios, fósforos, dois palmos de linha de costura [...] Alfredo não queria saber de menino pedindo no chalé. Chegara a expulsá-los [...] Por isso Alfredo se achava doído para sair de Cachoeira, ir para o colégio. O Anglo-Brasileiro já era um sonho perdido. Existia na bolinha. Queria **fugir** daquela perseguição de encher sacos sujos com a farinha do armário que D. Amélia mandava. [...] Era assim. Alfredo achava que a vida se reduzia, se diminuía e ainda mais com o **impaludismo crônico** que lá um dia se lembrava de vir (CCC, p. 312-313).

Alfredo era arrogante com os pobres da vila e, assim como seu pai, não admitia o excesso de mendicância à porta do chalé, e, talvez mais que o Major, Alfredo detestava aquelas pessoas, preferindo isolar-se em seu mundo imaginário a encarar aquela realidade, ou mesmo vivê-la. Não se importava com a miséria alheia, mas invejava aqueles que lhe pareciam socialmente superiores. Olhar para tudo aquilo que compõe a vila, sentir a transformação do espaço, faz com que ele sinta, a todo momento, o seu sonho do Anglo-Brasileiro diluindo-se, tornando-se cada vez mais impossível. Belém, sua cidade mágica, e o Anglo-Brasileiro só existiam agora dentro do carocinho de tucumã, o qual o resgatava daquele “impaludismo crônico”, sempre a criar novos mundos e possibilidades de vida muito mais agradáveis. Porém, como uma forma de lhe restaurar a realidade, a “bolinha” parecia sempre fugir e se esconder, forçando o garoto a seguir sem ela e ter de procurar outra que tenha o mesmo poder da anterior: “[...] E o carocinho de tucumã escapulia da mão, corria pelo chão, se escondia numa toija de

capim. Alfredo descia do sonho, como desorientado, e em vão procurava o carocinho”. (CCC, p. 340).

Como quem vai perdendo as forças, a febre atinge Alfredo. Seguindo seus passos até o capítulo XV, encontrá-lo-emos saindo da escola de seu Proença, sentindo frio; era a febre que agora vinha durante à tarde também e fá-lo misturar as mesmas lembranças e desejos que o atormentam. Na composição do espaço físico, perceptível é o contraste entre os elementos naturais do lado exterior do chalé e o cenário interior, as características emocionais da personagem também são contrastantes com o exterior do quarto:

A febre veio logo e Bode dançava na frente dele. A bolinha no bolso, os passarinhos brincando no ingazeiro, o quarto fechado, aquela roupa na corda, as redes desarmadas, o silêncio, o oratório fechado. Então lhe parecia um pouco bom aquele quarto fechado, ninguém com ele, o suor da febre passara, a rede, a sua bolinha em movimento [...] Alfredo rola na rede, fraco, o amargor da boca, ouvindo a alegria dos periquitos no ingazeiro. Os passos de D. Amélia somem pelo corredor. Ela canta: Nannan, nan, nan. A voz morre. A cantiga deixou de cantar. Aquele sono sem embalo e sem cantiga foi o primeiro abandono. A primeira sensação de que não era mais menino para ser embalado, ter os olhos para as telhas iluminadas de sol. Deixa-se cair desalentado: - Ó! Porque não me mandam para Belém... Quero sair desta febre... Mas aguça o ouvido para a conversa as dos dois [Amélia e Major] na sala. A parede é de madeira, há uma porta fechada da sala para o quarto (CCC, p. 347-348).

A alegria dos passarinhos no lado de fora do chalé opõe-se ao silêncio do quarto fechado e à sensação de febre e solidão que Alfredo sente. A clausura, a roupa na corda, as redes desarmadas e o silêncio reforçam a ideia de abandono. Alfredo sente vontade de ser embalado, mas D. Amélia, ao mesmo tempo em que se faz próxima, está ausente, sua presença é notada apenas pelo som dos passos e da voz que canta baixinho, até desaparecer. O menino constrói sua noção de espaço através dos elementos visuais e auditivos, um sentido interfere no outro, pois alinhando diversos modos de percepção é que nos deparamos com o contraste que se coaduna na construção do ambiente.

Conforme a narração aproxima-se do fim, mais tensa a percepção do espaço se torna. Como foi analisado anteriormente, o chalé vai tornando-se outro, de acordo com as transformações das próprias personagens, o lugar parece converter-se na angústia de seus habitantes:

Veio Janeiro [...] O chalé fechado parecia condensar toda a angústia, aumentar os pressentimentos, dar força à Desconhecida que despertava em sua mãe, aumentar a luta misteriosa que separava as criaturas que ali moravam. Alfredo sofria a quase certeza de que era impossível partir [...] Alfredo ficou com aquele “nunca vai adiante” dentro da sua inquietação,

com aquele mesmo poder de inquietar e amedrontar que vinha do corredor escuro (CCC p. 378-379).

Podemos conferir, no excerto, mais uma marca da passagem do tempo, sinal também de que as chuvas tornaram-se mais intensas. E o chalé, antes movimentado e aberto, torna-se escuro, estranho e toda a sua composição espacial dá a sensação de que a angústia é ainda maior. O destino está estagnado para Alfredo, ele reafirma a impossibilidade de partir e isto só aumenta a sua aflição. A família está fragmentada, cada membro perdido em si mesmo e o chalé aguarda a morte de Eutanázio:

A chuva cresceu sobre Cachoeira [...] Os campos enchem. O chalé para Alfredo fica mais distante do colégio, do mundo, de si próprio. Os que vivem no chalé separaram-se, desconheceram-se. Não mais conversas de Carlos Gomes, nem Bibiano, nem as risadas de João. Nem a calma de D. Amélia [...] **As águas invadem os campos** (CCC, p. 387, grifo nosso).

Parece que todas as possibilidades de realizar os sonhos de Alfredo desfizeram-se, bem como suas idealizações construídas em torno das conversas sobre o Carlos Gomes, das histórias fantásticas de Bibiano e da amizade de João Galinha. A solidão do menino torna-se evidente e sua inquietude mais intensa. Conforme este desolamento dentro do chalé é construído, as referências à chuva repetem-se constantemente, como podemos verificar nos termos grifados no excerto anterior. Na sequência, a presença da água torna-se mais que um constante elemento espacial, as disposições dos vocábulos que se referem a ela parecem, mais que acompanhar, intensificar o teor de tristeza e aflição que atinge as personagens. Alfredo também exacerba sua aversão ao tempo úmido e às águas que invadem o campo, pois parecem evidenciar seu aprisionamento:

As nuvens escureciam a tarde. Rodolfo redistribuiu tipos. D. Tomázia foi andando pela ponte, ganhou o aterro e foi sumindo, sumindo. Alfredo saiu da janela e voltou ao seu carocinho. Estava certo de que não sairia mais daquele chalé onde todos pareciam cada vez mais desconhecidos, mas irremediavelmente separado. Não podia fugir. O colégio era um sonho, faz-de-conta era a única salvação (CCC, p. 398).

Ao fim da narrativa, assim como a fuga concreta de Alfredo, impossibilita-se também sua fuga imaginária. Aquilo que era seu único refúgio afasta-se dele, o carocinho foge mais uma vez de sua mão, e ele não pode resgatá-lo, tampouco buscar outro:

Alfredo sacode o lençol, o carocinho salta no soalho correndo para debaixo da rede do major, como se fugisse. E o menino, como que **desamparado**, perguntava a si mesmo: - E agora? – Major, na rede, **parecia proteger aquela fuga** (CCC, p. 401).

Observemos que muito mais que a fuga do carocinho, Major Alberto impossibilita duplamente a fuga de Alfredo, primeiro ao postergar sua viagem para Belém, depois, mesmo que inconsciente disto, impede que o menino prossiga em seus devaneios, aprisionando o carocinho de tucumã sob sua rede. Agora, sem sua bolinha mágica, o menino sente-se desamparado.

A personagem, que, no início da narração, entregava-se à liberdade dos campos abertos e alimentava a esperança de sair daquela vila, vai aos poucos acumulando frustrações, desconstruindo e reconstruindo paisagens. Alfredo transfigura, nesta transição de espaços, o descontentamento. Na maior parte da narrativa, imagina outras terras, deseja outros espaços, e aqueles que deveras transitava são frequentemente construídos através de suas aflições. Apesar da constante busca por realização, Alfredo encerra a narração suspenso no espaço e num momento de desamparo. A personagem está condenada aos campos alagados, às chuvas frequentes, ao luto que se abate sobre a vila, à morte constante de Eutanázio, à dispersão de seus sonhos.

Considerações finais

A personagem, cujos passos seguimos para a análise da espacialização do romance, dá-nos uma visão ampla e profunda de Cachoeira. Ela é que nos mostra como a vila é, ao mesmo tempo, um alheamento e uma visão panorâmica do mundo. Apesar do isolamento do lugar e perante a insignificância daqueles habitantes diante da sociedade, o romance nos dá um retrato da vida. A pobreza silenciada, a insatisfação constante, o perigo sempre à espreita numa terra que, aos olhos da personagem, não tem esperanças e parece extinguir qualquer expectativa de algo melhor, mostra-nos que a vida não pode ser superficial e que está nestes incômodos, momento no qual a sentimos pulsar, sendo também uma dor.

A topoanálise foi uma ferramenta importante para compreendermos a construção deste espaço fictício, pois abarca desde as classificações e funções do espaço, até a análise minuciosa de se perceber a construção do espaço no tecido textual, atentando ao vocabulário empregado na construção do texto, o que nos leva a concluir que nenhuma escolha vocabular pode ser ingênua. Nos trechos selecionados, destacam-se referências negativas em relação ao espaço: a fome, a alagação, as doenças, a inveja. A topoanálise, de Borges Filho (2007), ajuda-nos a nos atentarmos aos pequenos detalhes do texto.

Através da topoanálise, as técnicas de composição espacial de CCC foram revelando-se pouco a pouco. A descrição é uma importante forma de revelar o espaço, mas, nesta obra, podemos observar diversas maneiras de se utilizar esse recurso, através da construção da ambientação, assim o espaço pode ser abordado com um grau maior ou menor de interferência das ações das personagens, raras são as vezes em que o espaço de CCC nos aparece como uma descrição isolada da ação, podendo também estar

entremeado ao olhar e movimentos das personagens. Observamos também a importância do foco narrativo como um elemento norteador do trânsito pela vila, por vezes percebemos o espaço através do narrador, outras vezes pela percepção de alguma personagem, como num jogo de espelhos, cada visão nos dá uma impressão diferente daquele mesmo lugar.

Referências

BHABHA, Homi K. Narrando la nación in **La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha**. Trad.: Fernandes Bravo. Buenos Aires: Manatíal, 2000. p. 2011-2019.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura**: Introdução à Topoanálise. Franca - SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011. p. 265-284.

_____. **Figuras III**. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: UNAMA, 1998.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LLARENA, Alicia. **Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica**. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura – Formalistas russos**. 3 ed. Trad.: Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre-RS: Globo, 1976. p. 169-204.